

Alfonso de Toro

## Literatura ‘glocal’.

‘¿Literatura postdictadura?’ Las ‘historias menores’ o la memoria como ‘Gran historia’.

*Cuando éramos inmortales* de Arturo Fontaine en el contexto de la novela chilena contemporánea actual

### 1. Introducción

En el centro de interés del presente ensayo se encuentra la novela *Cuando éramos inmortales* de Arturo Fontaine, que es una de las expresiones más representativas de la novelística actual, particularmente dentro de un determinado contexto de novelas chilenas.

Por ello comenzamos por indagar cuáles son las estrategias y características narrativas de un grupo de novelas chilenas, que se ubica en la década de los noventa y del dos mil, al cual se le ha venido etiquetando, entre otras muchas formas, como novela de ‘postdictadura’. Este término, como lo son generalmente los términos de ciertas épocas, representa –más que cualquier otro tipo de clasificación–, un problema ya que los temas no se dejan siempre ubicar en una cronología determinada y los autores y sus textos son muy diferentes entre sí. Por ello desistimos de hablar de “literatura postdictadura” que sugiere una especie de programa ideológico o de características casi genéricas, lo cual no es el caso. En vista de la gran diversidad de expresiones literarias en Chile, y que las obras elegidas representan una parte mínima dentro de un corpus amplísimo, me parece más adecuado partir del análisis de las estrategias narrativas de los textos, que al fin acuñan y dan forma al objeto tratado, en vez de imponerles una etiqueta.

Más allá de Fontaine, los temas y personajes de los autores elegidos representan sistemas en debate, en competencia, en conflicto y, por ello, un preciso y claro diagnóstico de la sociedad chilena que se va perfilando antes y durante el golpe militar y después de 1989. Además articulan –en campos tabúes o limitados en el discurso público y oficialista– un conocimiento fundamental para comprender la socie-

dad chilena actual sin dejar de ser en primer lugar literatura que configura nuevos lugares o topografías heterotópicas subversivas tanto en la constitución de un nuevo concepto de historia, de política como en la introducción de estrategias de género, en el trato de zonas tabú encubiertas por normas, represión, religión, conservadurismo y dictadura.

Los discursos novelísticos hacen una operación sutil de la sociedad chilena con una gran vehemencia, con un deseo infinito de narrar. Y son los personajes-migrantes entre las culturas o entre los sistemas normativos o entre los mundos de la ley y de la tortura y de la perversión los que emplean la memoria como principio de ruptura, de liberación y catarsis para fundar otros territorios e identidades.

Estas novelas crean además nuevos territorios y estrategias narrativas y muchas de ellas se caracterizan por una alta literariedad donde se confunden los límites entre realidad y ficción, produciendo una realidad autónoma y meramente literaria que interviene en la realidad de la conciencia de toda una comunidad. Precisamente estas novelas realizan todo un fino trabajo de memoria histórica, social-política y cultural sin caer en el maniqueísmo o en el patetismo y algunas de ellas se podrían ubicar en el *main stream* de la cultura de la memoria, como si antes de éste la historia y la literatura no hubiesen estado todo el tiempo sino tematizando el pasado y con ello la memoria y aquellas épocas, episodios o situaciones olvidadas u ocultadas por una u otra razón.

El corpus que subyace a una descripción de algunas características fundamentales son las novelas de Andrea Maturana, *El daño* (1997); de Arturo Fontaine, *Cuando éramos inmortales* (1998); de Carla Guelfenbein, *El revés del alma* (2002) y *La mujer de mi vida* (2005); de Pablo Simonetti, *Madre que estás en los cielos* (2004); de Gonzalo Contreras, *La Ley natural* (2004) y también de Carlos Franz, *El desierto* (2005). El corpus es reducido, por lo cual no queremos derivar ningún tipo de clasificaciones generales, sino destacar algunos trazos determinantes y altamente representativos.

Esta literatura la podemos ubicar dentro de un tipo de narrativa a la que se le ha denominado “joven narrativa chilena”, pero que podríamos más bien calificar como narrativa de una ‘intimidad reflexiva’ que se caracteriza por un lenguaje mesurado, austero, preciso, radical como un bisturí, por una estrategia de lo no dicho, del desplazamiento,

de la postergación infinita, de lo por decir y nunca formulado, como narrativas maestras de la alusión.

El discurso narrativo está marcado por la percepción a través de los sentidos visuales, auditivos, olfatorios, gustativos y táctiles. Son novelas de una escritura infinita, del placer de narrar sin fin, de narrar la imposibilidad de contar y describir ciertos momentos tanto de la historia personal como de la historia colectiva. Se trata de una diversidad de micro-historias donde se inscribe permanentemente la Gran historia. Son historias del deseo, del cuerpo, de la sexualidad, del poder, de la tortura, de los tabúes. A pesar de tratarse de historias minúsculas, cotidianas, trascienden su privacidad e individualidad y se descubren como partes de la verdadera historia que la Gran historia ha excluido, pero que a su vez son las que construyen la Gran historia. Son historias locales inscritas en historias translocales, o al revés, son historias translocales inscritas en historias locales. Además, la malla narrativa es intertextual, transtextual y transcultural. Por ello elegimos la designación de *Novelas 'glocales'* como una posibilidad de denominación.

Las novelas no son ni acusadoras, ni militantes, ni políticamente comprometidas con alguna ideología, pero sí son altamente políticas en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a éste no escapa nadie. Ni el estado ni los individuos pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebles y en un momento, el menos pensado, algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas que reclaman respuestas. Laura, por ejemplo, presionada por las inevitables preguntas de su hija Claudia: "¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?", obtiene en *El desierto* (2005) de Carlos Franz su catarsis, como resultado de su coraje, para después de veinte años de haber evitado el pasado, darle un futuro a su hija y a sí misma; o como en el caso de Elisa en *El daño* (1997) de Andrea Maturana, quien trata de recordar y de hablar del abuso sexual por su padre, para superar la infamia y liberarse; o el caso de Daniela y su madre Cata en *El revés del alma* (2002) de Carla Guelfenbein, ambas son víctimas de imposiciones sociales que las induce a vivir vidas falsas que se manifiestan en el caso de Daniela en una bulimia crónica que casi le cuesta la vida, o el caso de Cata que debe someterse a una psicoterapia. Theo, Anto-

nio y Clara en *La mujer de mi vida* (2005) de Carla Guelfenbein se encuentran en un callejón sin salida entre amor, deslealtad, lealtad y falsas lealtades o están imbuidos en vidas fictivas, como es el caso de Antonio, quien a su regreso a Chile se construye una biografía completamente inventada. Similar es el caso de los hermanos Francisco y Pascual Beltrán –en *La Ley natural* (2004) de Gonzalo Contreras–, que han vivido falsas utopías, modelos familiares y sociales autoritarios y caducos, con imágenes proyectadas de un clan familiar; o el caso de Julia –en *Madre que estás en los cielos* (2004) de Pablo Simonetti–, quien en un diario de vida hace pasar decenios de años de historia privada, social y política; o el caso de Emilio, en *Cuando éramos inmortales* (1998) de Arturo Fontaine, que despierta de un mundo arcaico de su padre, Alberto, y es arrastrado al mundo moderno y revuelto de Magdalena, su madre, donde la fórmula no es “la búsqueda del tiempo perdido”, sino la ‘búsqueda del porvenir’.

Antes de entrar a describir las cartografías de género, las psicológicas, sociales, históricas y políticas de al menos una de estas novelas, quisiéramos mencionar una serie de características tanto en el nivel del discurso como en el nivel de la historia:

*Nivel del discurso:*

1. Las novelas o son escritas en primera persona en su totalidad o hay capítulos en primera persona, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*.
2. En ellas predominan el diálogo y la voz directa o abunda el diálogo en forma alternativa con otras formas narrativas, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*, *La Ley natural*.
3. Aún cuando en algunas novelas predomine la narración en tercera persona, el narrador se esconde detrás de un personaje como es el caso en *Cuando éramos inmortales*, en la que la narración se desarrolla desde la perspectiva íntima y desde la subjetividad de un niño (Emilio).
4. En varias novelas recurren los personajes a medios metanarrativos de comunicación. Así, en *El desierto* tenemos una carta que ocupa la mitad de la novela alternándose con un discurso casi onírico de

un narrador en tercera persona; en *La mujer de mi vida* la narración de Antonio procede de una novela que él ha escrito sobre los sucesos en Inglaterra y Clara escribe un diario que incluye su vida en Inglaterra y su vuelta a Chile, notas de su diario que luego pasan a formar parte de la novela; así también en *Madre que estás en los cielos*: Julia, la matriarca de la familia, esposa de Alberto y madre de cuatro hijos, escribe en el umbral de su muerte un testimonio sobre cincuenta años de una familia migrante italiana y una época histórica importante de Chile que además está conectada con la Segunda Guerra Mundial.

5. Tenemos una activa intertextualidad: en particular en *El daño*, en *Cuando éramos inmortales* y en *El desierto*. El primer texto se compone de diversas referencias literarias y mediales tales como la *Odissea* con respecto al viaje o como *La dama de las camelias* en relación con Gabriela, uno de los personajes principales: "Para Gabriela, el ideal femenino ha estado siempre peligrosamente cercano a *La dama de las camelias*: La mujer que sufre, que está enferma" [...] (Maturana 1997: 34). Otras referencias son *Ana Karenina* y *Crimen y castigo*: "También me leía, a veces –digo, como buscando consolarla. Cosas difíciles. *Ana Karenina*, *Crimen y castigo* y la serie de cómics Superman y Batman" (Maturana 1997: 207).<sup>1</sup>
6. Además tenemos referencias musicales, por ejemplo, la Novena Sinfonía de Beethoven: "En el funeral se tocaría la Novena Sinfonía de Beethoven, que era la preferida del muerto" (Maturana 1997: 35) o las canciones de Pat Metheny:<sup>2</sup> "Me acuerdo hasta de la canción que escuchábamos. Andábamos con un cassette. [...] Era ésa de Pat Metheny [...]. Desde ese día, no he podido volver a escucharla" (Maturana 1997: 37).
7. También se acude a referencias filmicas: "Seguramente había visto *Thelma y Louise* en video" (Maturana 1997: 54);<sup>3</sup> "Me des-

1 Las referencias son a las novelas de Tolstoi (1877/1878) y de Dostoievsky (1866).

2 El guitarrista Patrick Bruce Metheny, nacido el 12 de agosto de 1954 en Lee's Summit/Kansas City, Missouri, fundador del grupo *Pat Metheny Group*. Su música se distingue por una diversidad de estilos y por su carácter experimental.

3 *Thelma & Louise* (1991) es un *Roadmovie* con motivos de películas de suspense. El guión fue escrito por Callie Khouri y los roles principales los ocuparon Susan

cribió una escena de sexo en una película. Creo que era *Betty Blue* [...] que estaba a punto de acostarse con un completo desconocido” (Maturana 1997: 63).<sup>4</sup> Otra película mencionada es *El exorcista*: “Mi cabeza se ha vuelto como la del protagonista de una de esas películas de terror en que un demonio o un espíritu se posesiona de sus actos. Como pasaba en *El exorcista*” (Maturana 1997: 200).<sup>5</sup>

8. La novela de Fontaine es rica en intertextos. La obra de Proust ocupa un lugar central en relación con la memoria, con la “tragedia de dormirse”, o en la relación casi incestuosa con la madre, con los estados oníricos y mediales. También la obra de Joyce con sus *streams of consciousness* está muy presente. Con respecto a Proust tenemos citas textuales:

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara (Fontaine 1998: 50).

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance (Proust: *Du côté de chez Swann*, 1954: 14).

No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito. Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla (Fontaine 1998: 50-51).

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. [...] Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire “embrasse-moi une fois encore”, mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes ... (Proust 1954: 25-26).

---

Sarandon y Geena Davis. La película trata de dos amigas que tienen problemas con sus vidas.

- 4 *Betty Blue – 37°2 le matin* (1986) es un filme de Jean-Jacques Beineix (nacido el 1946 in Paris) basado en la novela con el título *37°2 le matin* de Philippe Djian (1985). Trata de una relación amorosa destructora que lleva a la protagonista a mutilarse cayendo en coma. Philippe Djian (nacido el 3 de junio de 1949 en París) es escritor y periodista de origen armenio. Su libro fue celebrado por la crítica internacional.
- 5 *The Exorcist* (1973) es un filme de William Friedkin (nacido en 1935 en Chicago) basado en la novela del mismo nombre de William Peter Blatty de 1971 (nacido en 1928 en Nueva York).

Hay también una referencia directa de tipo temático y estructural con *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “Retrato del artista adolescente, y, por supuesto, aunque no se dé cuenta, el castigo de Stephen da forma de antemano a su experiencia” (Fontaine 1998: 259), enunciado que se encuentra en directa relación con el siguiente pasaje de la novela de James Joyce:

Then he went away from the door and Wells came over to Stephen and said:  
 –Tell us, Dedalus, do you kiss your mother before you go to bed?  
 Stephen answered:  
 –I do.  
 Wells turned to the other fellows and said:  
 –O, I say, here’s a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed.  
 The other fellows stopped their game and turned round, laughing.  
 Stephen blushed under their eyes and said:  
 –I do not.  
 Wells said:  
 –O, I say, here’s a fellow says he doesn’t kiss his mother before he goes to bed.  
 They all laughed again. Stephen tried to laugh with them. He felt his whole body hot and confused in a moment. What was the right answer to the question? (Joyce 1992: 10-11).

La historia de una familia y la historia de un país están estrechamente relacionadas y la base es una memoria que tiene como mediadores los sentidos mencionados más arriba que constituyen el mundo de Emilio.

En *El desierto* de Carlos Franz constatamos referencias a la tragedia y la mitología griega, a las *moirai*, las ‘destinadoras’: Klotho, Lachesis, Atropos o también las llamadas *fatae*, diosas del destino. En la mitología latina son las *parcae*, las ‘parturientas’: Nona, Decima o Decuma y Morta; en la mitología germana corresponden éstas a las *nornen*. Las *moiras* de Pampa Hundida tendrán un rol fundamental en la novela y en el destino de Laura. Así también lo tendrá la tragedia: mientras que *Oedipus Rex* de Sófocles marca la parte del Eros y del Tánatos, la ‘hamartía’, *Ifigenia en Aulida* de Eurípides determina el desenlace al fin feliz. Así también es clarísima la presencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo con ese viaje al infierno llamado Comala (aquí Pampa Hundida) y con esas voces que vienen de todas partes. Laura es una peregrina que viene como los otros peregrinos:

[...] a pedir y celebrar, a rogar y bailar [...] a escuchar en la voz de la multitud [...] la voz de alguien más allá [...] no la voz de las certezas, sino la de una pasión (Franz 2005: 14-15).

[...] el descenso a la otra cara del mundo, al revés de las certezas. (Franz 2005: 15).

Lo apolíneo y lo dionisiaco, tema central de la novela, se entrecruzan y están en directa relación con *El Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche:

[...] a la intuición de una pasión que remachaban esos bombos y tambores pegajosos, acoplando su insomne cavilar al ritmo de cadencias infinitamente más antiguas que cualquier teoría.

[...]

Sino que había cambiado la aparente armonía de su cátedra de filosofía por el torbellino polifónico de la fiesta donde había aceptado juzgar lo incomprensible. De la filosofía a la fiesta (Franz 2005: 15).

#### *Nivel de la historia:*

1. Característico de todas estas novelas es que un personaje llega del extranjero y produce todo un remesón sísmico en un módulo social. La persona puede ser extraña a la familia, por ejemplo, Bárbara o Muriel en la *Ley natural*, o amigos de la misma, como Theo en *La mujer de mi vida*. El personaje puede ser también oriundo de Chile que vuelve después de muchos años al país, por ejemplo Ana Bulnes en *El revés del alma* o Pascual Beltrán en *La Ley natural*.
2. Son personajes que producen una extrañeza tal que desarman el sistema de normas existentes.
3. En algunas novelas los personajes, en parte, no vienen de afuera del país y sin embargo sí producen una perturbación y erosión que desenvuelven otro tipo de vidas contra la norma, donde la felicidad privada es más importante que el éxito profesional y social, como es el caso de Ricardo que se vuelve amante de Olga, casada con Salvador, en *Cuando éramos inmortales* o el caso de Ramiro, el novio de María Teresa en *Madre que estás en los cielos*.
4. Los textos tienen como objeto historias familiares (*Cuando éramos inmortales*, *Madre que estás en los cielos*, *La Ley natural*, en parte *Al revés del alma*) o individuales (*El desierto*, *El daño*, *La mujer de mi vida*, *Al revés del alma*).



5. Estas historias particulares se encuentran intercaladas o relacionadas con la Gran historia. Así, en *Madre que estás en los cielos* hay todo un tratamiento de la historia de la inmigración italiana en Chile y de los conflictos que provocó el estar a favor o en contra de Mussolini; o en *Cuando éramos inmortales* la clausura de una época feudal y el advenimiento de las turbulencias políticas en Chile que llevarán al país al gobierno de Allende y luego a la dictadura de Pinochet.
6. Otro aspecto central son los temas tabúes: la homosexualidad de Andrés en *Madre que estás en los cielos*, el lesbianismo latente y el incesto en *El daño*, la pedofilia y la bulimia en *Al revés del alma*, la sexualidad compartida en *La mujer de mi vida*.
7. Finalmente la descentración del espacio. En la mayoría de los textos aquí analizados las acciones ocurren tanto en Chile (y allí en diversas ciudades y regiones) como en el extranjero. En *El desierto* los acontecimientos tienen lugar en Berlín y Pampa Hundida; en *Al revés del alma* en Santiago/Valparaíso y en Inglaterra; en *La mujer de mi vida* en Inglaterra y en el sur de Chile y en Santiago; en *La Ley natural* en Santiago, en Holanda y en África. Pero también en *El daño* hay un desplazamiento de la ciudad (sin nombre) al desierto y en *Cuando éramos inmortales* del campo a la ciudad. En *El daño*, Maturana no le da nombres a los lugares, éstos son anónimos; Franz (2005) por su parte inventa Pampa Hundida y Fontaine crea Panguinilahue.

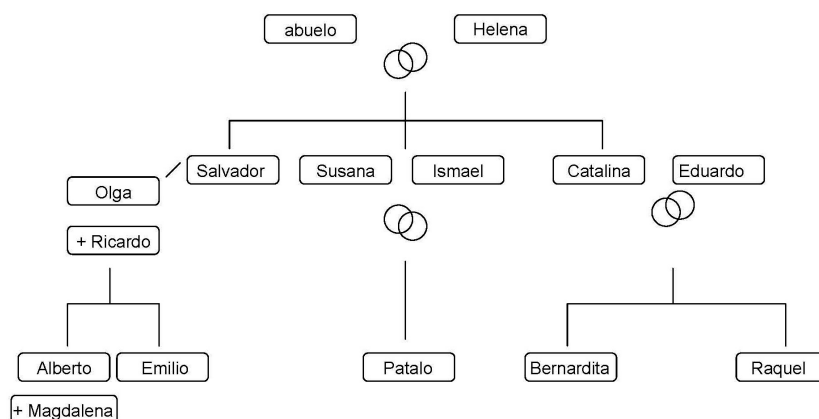
## 2. La novela 'glocal' y de la memoria: Cuando éramos inmortales

"Patrona, créame, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal." Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después.

Entonces escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal, desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salivazo, habría un antes y un después breve (Fontaine 1998: 25).

De alguna manera ella va creando en él, sin quererlo, la sensación de que su historia tiene dos partes: antes y después de él, antes y después de nosotros. Y esa segunda parte es absolutamente feliz, absolutamente dolorosa (Fontaine 1998: 59).

La historia en *Cuando éramos inmortales* se desenvuelve en una tríada accional centrada en la figura de Emilio-personaje-narrador y en diversos niveles. Por una parte tenemos la historia particular de Emilio, la historia de su familia y la historia sociopolítica de Chile; por otra, una acción que se desplaza entre el mundo de la narración de Emilio a Santiago y al latifundio de Panguinilahue. Así tenemos una constelación de personajes tripartita: el mencionado Emilio-narrador, su familia (su padre Salvador, su madre, Olga (su compañero Ricardo), sus hermanos Alberto y Magdalena) y el colegio y su abuela Helena y otros personajes de su familia.<sup>6</sup>



La narración alterna entre un narrador en tercera persona y la narración de Emilio en primera persona. El mundo de Emilio está configurado por una serie de elementos cotidianos que recuperan para el lector un mundo perdido, arcaico, patriarcal, jerárquico y de una aparente gran coherencia social. “El día comenzaba con el olor del fósforo” (Fontaine 1998: 44), con el mundo olfatorio, que su padre usaba para encender el “califont” dice Emilio. “Fósforo” y “califont” construyen un mundo de una unidad inseparable que marcan ese mundo arcaico, determinan una identidad cultural y social e identifican al padre en un ritual cotidiano, de igual forma funcionan el olor de su bata de baño y de su toalla, el contraste entre el olor de la piel de su padre y la de su

6 El esquema lo cito de mi seminario dictado el semestre de invierno 2006/2007 con el título “La movida chilena”.

madre, el perfume de la madre (Fontaine 1998: 51). Así también el ritual del desayuno en la cama, por ejemplo, diseña el mundo del gusto y del sabor: las galletas de "soda", el "pan tostado" en un tostador de lata, la "mantequilla derretida", el "dulce de membrillo" (Fontaine 1998: 47), el dulce de mora (Fontaine 1998: 25) o el "merengue". También tenemos objetos relacionados con espacios determinados, tales como "el timbre que cuelga de la cabecera de la cama" (Fontaine 1998: 48), las orejas de paila (Fontaine 1998: 61), el yodo, el botiquín, el costurero (Fontaine 1998: 66), la bañera, la tapilla (Fontaine 1998: 91), la plastilina (Fontaine 1998: 105), el lápiz *Bic* (Fontaine 1998: 105), un disco de 45 (Fontaine 1998: 122). Hay además todo un mundo táctil relacionado con la madre, una relación tendencialmente pseudo-incestuosa que se articula, por ejemplo, en la ceremonia de ir a dormirse:

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara. Ese contacto de mi cara y su mano borra todos los fantasmas del día y de los sueños. Lo transportan a un Paraíso sólo comparable al que, años después, le darán algunos momentos de oración y, todavía más tarde, contemplar el rostro de una mujer —una mujer con nombre y apellido— sobre su almohada. La sensación del dorso de su mano hundiéndose un poco en la pluma tiene algo duro y concreto, real. Los dedos de su madre, largos y firmes, de uñas cortas, enteras y ovaladas, parecen hechos para hacer cosas. No para gesticular ni, mucho menos, para languidecer olvidados y atrayentes sobre el brazo de un sofá. Las palmas son demasiado rojas, como si acabara de jabonárselas en agua caliente. Son manos que planchan sus blusas de seda y las doblan y las dejan tal cual estaban en la tienda. Es volverlas nuevas otra vez. Cuando su cachete se amolda a los montículos de esa mano que disipa los temores a veces huele a jabón de glicerina con limón, y él sabe que del otro lado, pegada a la funda, esa piel es sana y colorada. La cara del niño cabe entera en esa mano grande, como si viniera saliendo de ella.

—No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito.

Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla.

Es posible que ese reposo del rostro sobre la mano de su madre en la almohada se hunda en las neblinas más espesas del recuerdo. Es posible que ese gesto de reunión sea anterior al lenguaje y represente en su memoria la primera tentativa de superación del desgarró original. Puede ser. Pero a Emilio, en el colegio, le irían enseñando eso exactamente al revés: ese gesto, y también el rezo, y, por cierto, el amor por una mujer, eran anticipos, intentos de alcanzar un estado de reunión total que sólo se conseguía en plenitud después de la muerte: «Nos creaste para ti, Señor», re-

petían con pasión incansable los curas del colegio, «y en Ti». Y entonces esa angustia, esa escisión que se transformaba, por ejemplo, en puntadas al estómago los domingos por la tarde o en inmotivadas rachas de disconformidad, desánimo y anemia espiritual, lo acompañaría siempre y así debía ser, porque eran la prueba de que su lugar natural era otro y nada de aquí podría bastarle (Fontaine 1998: 50-51).

Sentimientos que convirtiéndose en celos enfermizos conducen luego al odio, a la violencia y casi al asesinato de un amante de su madre. Esta escena es una cristalización del desorden, del cambio que tanto Emilio en su espacio privado y en toda una sociedad va a experimentar: la ruptura con todo un sistema caduco. La historia privada se confunde con la Gran historia, son las pequeñas historias que construyen la grande. Es el testimonio de Julia Bartolini en *Madre que estás en los cielos* de Pablo Simonetti al escribir su testimonio, la historia de su familia que nos abre una ventana para la historia de las migraciones y de la inmigración italiana a Chile en la primera mitad del siglo XX, su trato social con la oligarquía chilena, la descripción de los prejuicios y estereotipos y la situación de la comunidad italiana durante la Segunda Guerra Mundial y su posición frente a Mussolini. Julia representa las transformaciones de la mujer chilena del siglo veinte y de toda una sociedad. Tenemos así una historia de amor de una relación triangular entre Theo, Clara y Antonio en *La mujer de mi vida* que nos revela a través de un agujero tanto la vida en el exilio, pero particularmente el regreso de exiliados a Chile con una mentalidad, ideología y utopía que se ha transformado obsoleta y nos muestra cómo Antonio –frente a su fracaso de realizar sus ideales revolucionarios– se quiebra y se inventa una biografía que aparentemente lo lleva al final al suicidio. Guelfenbein trata el conflicto de la memoria de antaño, que acuña la identidad y personalidad de un individuo, con las fuertes realidades y transformaciones que ha producido el transcurso del tiempo. Es la escena retrospectiva, en una especie de *stream of consciousness* de Clara, del momento en que miembros de la policía secreta golpean y secuestran al padre que es el motivo del exilio de Clara y su madre, que nos dan la idea del terror circundante, mas sin hacer de ello un tema o una anécdota: es un chispazo que ilumina por unos segundos toda una época.

Las citas que encabezan este apartado ponen en relieve varias equivalencias: la fórmula ‘un antes y un después’ dividen la vida de Olga en antes y después de conocer a Salvador, su marido, en ‘un

antes y después' de una sociedad agraria contra la cual los campesinos se rebelan, en 'un antes y después' de una sociedad arcaica de Helena, la abuela, en 'un antes y después' de Salvador quien se dedicaba al fundo y así en 'un antes y después' de la vida de Emilio. De esta forma coinciden las vidas particulares con la vida de un clan y con la historia de Chile como se comienza a perfilar bajo el gobierno de Allende, donde se produce una radicalización de la reforma agraria comenzada por Frei. Mas esta estructura del 'antes y el después' es visionaria, ya que incluye y anuncia la separación de Olga y Salvador, la disolución del clan y de una sociedad patriarcal y cambios políticos de trascendencia histórica. En esa ínfima escena donde se contraponen los rituales de la Semana Santa con el beso colectivo al Cristo colgado en la pared y el escupitajo que le da la abuela a un campesino subversivo, evoca todo un mundo de cambios y anuncia uno muy turbulento que pasará por el gobierno de Allende y llegará al golpe de estado de Pinochet. En una prolepsis Fontaine incrusta en ese mundo ritual idílico la violencia que habría de surgir algunos años más tarde:

Entonces, en medio de un silencio expectante, se incorpora la patrona de su reclinatorio en felpa azul y, pálida y larga como una vela de convento, avanza apretando en su mano el rosario de piedras de amatista, y cruza la línea limítrofe trazada por la reja. Se desploma sobre el Cristo indio y, con ambas rodillas en el suelo, besa tres veces sus pies. Luego se apoya en un brazo del cura para alzarse de su postración y regresa con paso cansino a su sitio cerca de la Virgen. Y a continuación, se arrodillan y besan su hija Catalina y su hija Susana, y mi madre y mi padre, y sus yernos y todos los primos, forzados a hacerlo dominando el asco, y luego la señora Josefina y don Pedro y las empleadas, las mamás, y los mozos de las casas, y la señora de Evaristo y Evaristo, y la señora del Chico Ibarra y el Chico Ibarra, y Espiridión, y la señora de Samuel y Samuel, y la señora Herminia, y así hasta el último peón del fundo y sin faltar ninguno.

Los besos se amontonan sobre el mismo punto: los pies clavados del Cristo indio; y era imposible no pensar, mientras pasaban los jornaleros, en la saliva de la patrona mezclándose con la de todos ellos en sus bocas. Porque ese besar de los pies clavados del indio se transmutaba en un besar del rastro del beso de mi abuela. Ese beso colectivo sellaba, a través de los pies del Cristo, nuestra alianza en las lejanías de los Andes, en el cajón de Panguinilahue, de generación en generación.

Fue esa alianza la que se cortaría una madrugada, pocos años más tarde, cuando el parque y los corredores de las casas se llenaron de ponchos y rostros "atraidorados", como dijo mi abuela. Salió a la fuerza, pero caminando enhiesta y digna como una espartana destronada. Se apoyaba apenas, casi por pura distinción, en el brazo de Emilio. Y cuando el Sunco,

adelantándose al chofer, en un gesto de respeto inesperado le abrió la puerta del jeep que la arrancaría de su casa para siempre, ella se detuvo demasiado cerca. “Patrona, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal.” Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después. En el silencio oscuro se encendían y apagaban brillos de ojos y destellos de luna en las hechonas.

Era el hijo del Chico Ibarra, el tractorista, y de la Rosa, que venía a las casas a ayudar y a hacer dulce de membrillo y mermelada de mora. Era el hermano de la Irma, su Irma querida, que cada mañana, después de dejarle la mesita del desayuno en la cama, echaba a correr las llaves de la tina y le sacaba del ropero la ropa que se iba a poner ese día. Los pañales y calzones que ha usado ese niño venían en el ajuar que regalaba para Reyes a las que iban a parir ese año. El accidente se produjo un día en que ella no estaba. Dicen que se oyó un grito. Nunca volverían a oír nada parecido. Nadie lo pudo olvidar más. Ni los ojos del niño mirando lo que faltaba. Después se desmayó. Demoraron en encontrarlo. Había saltado lejos y quedó entre unos cipreses recién aserrados.

Sí. Se lo habían advertido hacía meses. El cabecilla de la revuelta era ése. “¡Carajo!”, le dijo sin gritar. Pero lo oyeron todos. Su nariz larga y delgada se aproximó. Pareció que ya tocaba la nariz ancha del Sunco. Entonces le escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal, desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salivazo, habría un antes largo y un después breve. Pero, claro, en ese momento él pensaba lo contrario. Espoleaba el caballo de su hora y saltaba sin miedo los obstáculos. Sentía que el futuro se le abría, impalpable como la luz que empezaba a adelgazar la noche.

Cuando el jeep cruzó el portón, le tomé la mano a mi abuela y estaba muy fría. Se desmoronó en mis brazos como una muñeca hecha pedazos. Apresada en su interior con su voz seca, sin llanto, gemía el alma de una niñita que no quería, que ya no sabía ser consolada.

Concluido el rito del beso, el sacerdote se puso de nuevo la casulla, tomó del suelo la cruz y volviendo sobre sus pasos la dejó del lado del altar, sobre la columna salomónica. Finalmente, cerrada la cancela de la reja de hierro forjado, inició un “Tantum ergo...” que acompañaron a la abuela y la señora Josefina con voz clara, y los demás en un murmullo. Y ese indio rendido pendería de esa cruz, de la reja hacia el altar, hasta el Viernes Santo del próximo año.

Los primos se acercaron al altar a apagar las velas que ardían entre flores y chamuscaban, a veces, alguna flor. Emilio se sube a la espalda pegajosa de Alberto para alcanzarlas y ese olor a mecha humeante se enredaba con el de su polera y las ilusiones y sus botas impregnadas por el sudor de los caballos. Alberto le pasa dos candelabros de los grandes de más arriba a su abuela y ella avanza hasta el comulgatorio y se detiene con una vela encendida en cada mano. Un montón de niñitos morenos brotan de los bancos y se abalanzan a apagarlas en un griterío. El tío

Eduardo se relame los labios pensando, le dice a Alberto, en el queso chanco y algo más que esperan en la galería. Claro que no habrá pisco sour hasta mañana. Pero tiene un pálpito. El aperitivo de esta Semana Santa, quizás por qué está tan seguro, será menos austero. Se equivoca. Como siempre, sólo habrá galletitas saladas y agua. "La suegra querida es incorruptible, Eduardo", se ríe el tío Ismael desde su altura: "Ayuno y abstinencia. Hasta el sábado. ¿Está claro? De aquí para abajo la comezón del hambre: ayuno y abstinencia. Semana Santa, Eduardo..." (Fontaine 1998: 24-27).

De esta forma se contrastan ambos mundos irreconciliables.

Emilio es el ícono de la desintegración de todo un sistema, el voyeurismo acústico:

Tengo a alguien encima. Trato de respirar y no puedo. Me había acostado bajo de los cojines del sofá por esconderme. Los ladrones se sentaron encima. Es absurdo, se dice. El es grande para eso. Me aplastan. Me estoy casi asfixiando, pero si me moviera o gritara, los gángsters me balearían de inmediato. No hay escapatoria. Saco apenas la nariz por un huequito entre los cojines. Lo peor es que la respiración entrecortada de Emilio es ruidosa. Los asaltantes al echarse hacia atrás, lo oprimen más y más. Emilio aceza penosamente. Ahora empiezan a inquietarse. Tengo demasiado calor. Uno de ellos gira la cabeza hacia los cojines y Emilio ve su mirada torva. Me encojo cerrando los ojos en esa oscuridad con olor a felpo y a polvo. La angustia me sube del estómago a la garganta.

Abro los ojos. Transpiraba y el corazón le sacudía el cuerpo. No había sofá ni gángsters. Estaba en su cama. Cierro los ojos y los cojines vuelven a achatarme cara y pulmones. Me falta el aire. Es verdad, me asfixio. Una hilacha me hace cosquillas en la nariz y aspiro olor a polvo y calor. Los de arriba carraspean. Abro los ojos. La cortina cuelga en paz sobre la ventana. Me recuesto sobre el costado derecho, según me aconseja mi madre.

Un temblor de miedo me recorre de la cabeza a los pies. Ahora contengo la respiración y escucho. Sí. Están estrangulando a alguien. Es un quejido de asfixia. Viene de abajo, del living. ¿Su madre? ¿Qué sucedía? Pues era ella, no cabía duda... Ese lamento ahogado. ¿Quién? ¿Y ese otro ronquido de asesino? ¿Su padre? No. No era verdad, por supuesto. Era otra trampa de su mente enfermiza, otra de esas situaciones del sueño, absolutamente real e indistinguible, sólo que no hay modo de reconciliarla con esas otras situaciones, también absolutamente reales e indistinguibles, y con esta memoria de ellas que se llama vigilia. Pero en este momento Emilio está en el borde y salta de un mundo a otro que niega el anterior.

Pero, ¿qué hago aquí, inmovilizado por el terror? No hay tiempo que perder. Su madre agoniza. Salió del cuarto y, pese a sus precauciones, el maldito tercer escalón crujió como siempre. Me detengo. Una explosión de llanto me traspasa el alma. ¿Mamá? Me responde un alarido inaudito, no sé de quién, de qué animal. Y, en verdad, me sofoca de nuevo la presión de los cojines de felpa polvoriento y el aire raspa mi garganta. Un

gemido desgarrador me devuelve a la escalera y sigo bajando los peldaños. ¡Mamá! Entonces oí sus carcajadas.

Retrocedí como un caracol al que se da un papirote en la punta de las antenas. Estaba en el hall y sólo atiné a volar con ganas de desaparecer para siempre al interior de mi concha blanca y blanda.

Nadie me vio, nadie me oyó. Y yo no vi nada, ni vi nada. Oí, solamente, su risa plena, segura, envolvente. Y me estremecían, eso sí, las convulsiones y un llanto filoso se atascaba demorándose en mi pecho sin poder desatarse. No vi nada, lo juro. Pero encogido, retorciéndome como el caracol, los ojos duros y secos, las orejas bajo el cobertor, no conseguía apartar de mis oídos esas risas trenzándose.

Mamá: para, por favor, mamá. No más. No. Para, mamá mía. Y yo no era capaz de separarme de eso que se me repetía, pese a las orejas protegidas por el grueso cobertor de plumas, pese a que yo no aguantaba un segundo más, mamá, eso que no podía escuchar y no sabía qué era, qué horror nuevo. Mamá: para, por lo que más quieras, que me haría estallar la cabeza de un momento a otro, que me volvería loco oír eso sólo una vez más. Ay, mamá (Fontaine 1998: 130-132).

También el casi asesinato es la expresión de un sistema en disolución:

A la noche siguiente, sentí el Buick y me asomé a la ventana. Atravesó el jardín de adelante con su abrigo azul y entro a la casa con su propia llave. Emilio, registra el fantasma, no titubea. Una vez que ha cerrado la puerta del living espera treinta minutos por reloj. Se vistió sin encender la luz y, por supuesto, acompañado por su incansable fantasma, bajó las escaleras muy, muy lentamente con los zapatos en una mano y una manta en la otra. Cruza la puerta batiente del repostero y entra a la cocina. Del farol llegaba una luz débil. Saqué del cajón el cuchillo largo y delgado de la carne. No se decía: voy a matarlo. No se preguntaba: ¿cómo será la sensación de entrar en su carne con este filo, habrá que hacer mucha fuerza o resbalará solo? Palpó el filo con la yema del dedo índice: sí, dije, sí. Y la sombra lo supo. Un momento después se arropaba con la manta detrás del pitisporo que, junto a la puerta de reja, disimulaba la caja del medidor de la luz. La espera fue larga.

Cuando ya casi desistía, vencido por el sueño y el frío, lo sintió venir. Emilio se encaramó a la caseta del medidor. El hombre del abrigo azul cerró con suavidad la puerta de calle sin echarle llave y avanzó luego rápidamente por el antejardín. No pudo ver su cara. Sus zapatos negros de buena calidad se hundían presurosos y sin hacer ruido en el pasto húmedo. Quería evitar, sin duda, el sonido de sus pisadas en el caminito de adoquines. Huía como un gato atravesando por el pasto. Se detuvo ante la puerta de reja y se metió la mano al bolsillo buscando la llave. El farol lo iluminaba cuando Emilio saltó sobre él gritando “¡ladrón, ladrón!”.

La cuchilla resbala por el pelaje suave de cachemira. Se oye un gritito de espanto. Caen confundidos. Se para ágilmente del suelo y lo apunta con su arma carnicera. Entonces le vi la cara: había perdido los anteojos y miraba desorientado. Un mechón le caía desordenado sobre la frente



abriéndole el pelo y exhibiendo toda su calvicie. Con la frente arrugada, los ojos fuera de sus órbitas, la boca crispada y vacilante estaba tirado de espaldas en los adoquines. Levantaba un pie mostrando la suela de un zapato como para detenerlo.

—Tú debes ser Emilio —balbucea con labios temblorosos—. No hagas eso; ten cuidado, Emilio. Soy un amigo de tu mamá, Emilio. No soy ningún ladrón. Llamemos a tu mamá, Emilio. No, Emilio, cálmate. No hagas nada hasta que llegue tu mamá. No voy a moverme. Espera, Emilio.

Hablaba y se iba convenciendo de que yo jamás pude haberlo confundido con un ladrón. Tratava de sonreír, pero en su boca la sonrisa se deshacía sin alcanzar a formarse. Emilio dos veces había hecho como que lo atacaba, y él giraba ofreciendo al cuchillo la suela de su espléndido zapato, y musitaba: “No, Emilio, no; te vas a arrepentir. Por tu mamá, soy un amigo de tu mamá, por tu mamá no lo hagas”. Se le había arremangado el pantalón. Emilio contemplaba los pelos en la pierna desamparada. Bastaba un breve movimiento de muñeca y codo para tajar esa pantorrilla blancucha. ¿Por qué no lo hacía? ¿Por qué le permitía seguir hablándole desde esa posición grotesca? ¿Quería prolongar el miedo del vencido y exacerbar su venganza? Su fantasma lo observaba con el cuchillo en alto y tomaba nota. Emilio, comprobaba su espectador omnisciente, no siente miedo. Ni siquiera odio o ira siente. Le da lo mismo lo que pase. Aunque si algo siente, es despecho. Pero no por este pobre hombre con su abrigo de cachemira azul desparramado sobre los adoquines, que le habla tembloroso levantando el zapato desde el suelo, sino por algo más general e indeterminado. El despecho, como el smog que vela la cordillera nevada frente a Santiago, borrona el brillo de la vida. Y entretanto, sigue durando esa cuchillada inminente.

El enemigo está ahí, derrotado, disponible como una víctima. Tiene la nariz afilada y aguileña, el arco de las cejas tupidas bien formado, el mentón levantado. A pesar de la pelada y el ceño, es más joven que su padre. Tiene cinco hijos, ha dicho Gabriela. ¿Por qué cinco y no seis? Y es un abogado. El pantalón oscuro, arremangado por la caída, los zapatos lustrosos, la corbata a rayas, las colleras de oro, en fin, ese calcetín recogido... ¿Volverá ahora a su casa, besará a sus hijos dormidos y se meterá a la cama de su esposa soñolienta? Busca con angustia la mirada de Emilio. La voz, la medida que pasa el susto primero, se hace más apaciguadora. Al principio ha obedecido la orden de no moverse. La sumisión instantánea lo ha complacido y lo ha hecho pensar en lo absurdo que habría sido pedir ayuda al pobre viejo del saco. Él solo se bastaba para liquidar al ladrón.

Pero al ir explorando esa nariz delgada, levemente curva, que sujeta los anteojos caídos en los adoquines, sin duda una nariz particular, y las cejas, los labios tiritones de este hombre postrado, vulnerable, el mérito de la acción se va destiñendo insensiblemente, perdiendo brillo como todo lo demás. ¿Así es que esa mano de dedos con coyunturas gruesas y uñas parejas, recortadas, acarician el rostro de su madre y se aprietan a la piel pura de su espalda? Esa mano con anillo de matrimonio se abre demasiado cerca del cuchillo. Es facilísimo contestar a su súplica con un corte

rápido. La sangre derramándose lo obligaría a retroceder a su lugar, junto a los adoquines. Porque el hombre se ha incorporado y alarga esa mano iluminado por el farol pidiéndome el cuchillo y repitiendo «Emilio, Emilio» con insistencia, con tono grave y sedante. El fantasma se da cuenta de que Emilio lo escucha cada vez de más lejos. El smog se espesa, interponiendo entre él y el mundo esa templada voz de barítono.

Concentra la energía que le queda observando las yemas de esos dedos que se muestran como si la mano esperara una moneda. Son dedos concretos que se curvan de una manera indesmentiblemente real y propia. Son los dedos de ese señor que está ahí, no hay caso. De un solo tajo podría herir a lo menos dos y quizás tres de esas yemas miserables. La sangre salta como si fuera el jugo de una fruta y el hombre retira la mano mirándosela horrorizado. El tajo en el pulgar alterará para siempre su huella digital. Ha hecho sufrir a mi madre. Porque mi padre no está. Además ha desobedecido mis órdenes, se ha enderezado estirando esa mano y ahora suavemente se levanta hasta alcanzar toda su estatura. Sigue pidiendo con la mano estirada. Sí; es más bajo que mi padre y más joven. Se ha llevado la otra mano a la cara. Son los anteojos; trata de ponerse los anteojos. Pero están rotos y se los saca porque, dice, todavía ve menos con ellos. De todas formas se los pone. Con el abrigo embarrado, el enemigo se desvanece. Respira, aceza casi, y repite mi nombre, frunce los ojos miopes tratando de enfocar me y adelante las yemas de los dedos, la mano extendida del que pide y trata de sonreír.

Siento su olor a miedo, su aliento alterado.

Es una comprobación difícil. Pero sí; es su olor lo que huele, y cuando abraza y besa a mi madre ese aliento ha de fundirse con el de ella. Es difícil no volverse loco al pensarlo. Y, por supuesto, es otro aliento que el de ella, que el mío o de Alberto, que el de mi padre. Es un aliento enteramente ajeno y distinto. No se parece ni al del señor González ni al del padre Ramírez, ni al de nadie que conozca. Es el de él, como lo es su huella digital o los lentes de sus anteojos hechos sólo para sus ojos. Pero para sus cinco hijos ese aliento será natural y propio, el aliento del papá.

Un golpe en los adoquines, el sonido de una rasmilladura: una sucesión de destellos metálicos queda girando a la luz blanca del farol. Con una lentitud increíble, como si de repente su cuerpo pesara ciento cincuenta kilos, Emilio arrastra los pies hacia el garaje. Deja el cuerpo del delito y ofrece su espalda indefensa. Nada importa ya, nada existe, salvo un dolor cansado, la pena que me muele los intestinos, algo que arde y se me solidifica adentro quemando como si me hubiera tragado un jarro de lava volcánica. No hubo lágrimas. Más bien un aturdimiento. Sostenía, al entrar al garaje, el saco de carbón de su cuerpo sucio. Y dolía, sí, cómo dolía no tener ya a nadie ni a nada; nada más que a ese saco de carne sometido a la constante e indiferente y muda fuerza de gravedad (Fontaine 1998: 148-153).

Esta escena abre toda una ventana de informaciones sobre el futuro gobierno de Allende y la historia de Emilio y de su clan son —como las

historias de las otras novelas– el resultado de aquello que Benjamin denominaba una construcción de montaje de pequeñísimos, pero precisos fragmentos de una construcción mayor para así poder captar la Gran historia, la historia en su totalidad:

La primera etapa de ese camino va a ser introducir el principio del montaje en la historia. Esto es, de llegar a las grandes construcciones partiendo de las más pequeñas, agudas y cortantes partes de la construcción. Sí, en el análisis de pequeños y determinados momentos descubrir el cristal de la historia total. [...] De aprehender la construcción de la historia como tal (Benjamin 1983: [N 2, 6], 575).<sup>7</sup>

### 3. Resumen

El creador poético-literario (por ejemplo, los narradores aquí elegidos) se encuentra en una situación privilegiada: ellos son quienes hacen que lo nuevo, lo tabú salga a la superficie y sea debatido. La literatura es uno de los lugares privilegiados de la individualidad y donde la diferencia del individuo y su identidad encuentran un espacio y un contexto adecuado de tratamiento. El creador, inconsciente o conscientemente, sin quererlo o queriéndolo, manifiesta la crisis: la literatura irrumpe, nace de la crisis, del conflicto, de lo conflictivo. La literatura analiza con la perfección de un bisturí la realidad contemporánea, anticipa lo porvenir y articula las tensiones entre el yo y el mundo, entre norma y deseo, pone a disposición un diagnóstico representado como ficción, que no es otra cosa más que grandes y duras verdades, la literatura es el refugio y el medio más íntimo que tiene el sujeto.

Existe el prejuicio que se establece hasta más tardar en la Ilustración europea, en su ideología del progreso, que la literatura o el arte, y con ello las ciencias que los acompañan, no obedecen a las reglas del progreso y del avance humano. Esta ideología se establece definitivamente en la Modernidad y se conserva hasta hoy en día. Pero esta ideología descuida el aspecto de que la Ilustración fue en primer lugar letrada y su representación fue la Enciclopedia: la recopilación del

---

7 “Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu erreichen. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. [...] Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen” (Benjamin 1983: [N 2, 6] 575).

conocimiento para aumentar y difundir el conocimiento humano y así contribuir a su desarrollo: *savoir*, *raison* y *sensibilité* son los tres pilares de la Ilustración francesa y la novela puede reunir en sí una sensibilidad capaz de transmitir al lector el saber y la razón en forma emotiva. Por ello, los filósofos recurren a la novela para transportar los ideales de la Ilustración. Así, Diderot alaba a Richardson, al autor de *Pamela, or virtue rewarded* (1740) y de *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748-1751), en su famosa *éloge*:

O Richardson!... J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situation, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience (Diderot 1951: 1060).

Diderot obtiene de la lectura una experiencia fundamental sobre la vida y esta fórmula nos lleva a aquello que caracteriza a la literatura que se ocupa del individuo y de su situación en el mundo. La literatura en forma intencional o intuitiva, en forma general y particular basándose en la ficción, en un juego de representaciones nos sumerge en un mundo de innumerables posibilidades y experiencias, la teoría tiene el deber y la tarea de sacar a luz los diversos discursos y el vasto y complejo conocimiento de lo inscrito en cada línea o palabra en la literatura.

La literatura se transforma en el siglo XVIII, como lo demuestra el elogio de Diderot a la contribución de la novela para la descripción de la vida y del sujeto, en una fuente de conocimiento tan legítima como otros tipos de fuentes. En la literatura, por ejemplo en la novela, encontramos representaciones de sistemas normativos, de valores morales, religiosos, sociales, de sistemas discursivos y de diversos dispositivos, como lo demuestra Foucault en sus obras. La literatura es, por ello, una transportadora de informaciones vitales de una época.

La cultura en general, la literatura y el arte son campos estratégicos de la Ilustración y del desarrollo y manifestación de un sujeto autónomo, reflexivo y por ello responsable, como Kant lo formula en su famoso lema de 1783: "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" (Kant 1783: 481)

(“Ilustración es la salida del ser humano de su inocencia e inmadurez producida por su propia culpa”).

Le Goff formula en el contexto de la *nouvelle histoire*:

L’histoire nouvelle a élargi le champ du document historique; à l’histoire de Langlois et de Seignobos essentiellement fondée sur les textes, sur le document écrit, elle a substitué une histoire fondée sur une multiplicité de documents: écrits de toutes sortes, documents figurés, produits de fouilles archéologiques, documents oraux, etc. Une statistique, une courbe des prix, une photographie, un film ou, pour un passé plus lointain, du pollen fossile, un outil, un ex-voto sont, pour l’histoire nouvelle, des documents de premier ordre (Le Goff [1978] <sup>2</sup>1988: 38).

Las novelas aludidas, y muy particularmente *Cuando éramos inmortales*, nos confirman que hay y que sigue habiendo una literatura muy subversiva y de alto vuelo, que no es ni una “literatura conformista”, ni una “literatura resignada”, ni una “literatura escapista” y que se esconde detrás del cinismo, del esteticismo que se adapta al comercio de una parte negativa de la cultura globalizada, sino una literatura que es capaz de practicar el oficio literario en forma virtuosa, de producir textos entrelazados en una enorme textura de intertextualidades y transtextualidades, de juegos literarios y metatextuales, pero sin manierismos ni compromisos con el *main stream* y que tienen la capacidad de elaborar nuevos conceptos literarios, estéticos, sociales y políticos.

### Bibliografía

- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Contreras, Gonzalo (2004): *La Ley natural*. Santiago: Random House Mondadori.
- Crosby, Margaret (2004): “La traición paterna y el incesto en *El daño* de Andrea Maturana”. En: Chen Sham, Jorge/Chiu-Olivares, Isela: *De márgenes y adiciones. Novelistas latinoamericanas de los 90*. San José, Costa Rica: Perro Azul, pp. 237-258.
- Diderot, Denis (1951): “Eloge à Richardson”. En: Diderot, Denis: *Œuvres*. Vol. 25. Ed. André Billy. Paris: Gallimard, pp. 1060-1074.
- Flores, Arturo C. (1995): “Escritura y experiencia femenina: (Des)Encuentros (des)esperados de Andrea Maturana”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 47, pp. 129-135.
- Fontaine, Arturo (1998): *Cuando éramos inmortales*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Franz, Carlos (2005): *El desierto*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Guelfenbein, Carla (2002): *El revés del alma*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- (2005): *La mujer de mi vida*. Madrid: Alfaguara.
- Kaempfer, Álvaro (2003): “Entre la cotidianeidad, el placer y la fuga: Fragmentos narrativos de una transición”. En: *Revista Iberoamericana*, 69, 202, pp. 103-117.
- Kant, Immanuel (1783): “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”. En: *Berlinische Monatsschrift*, 4, pp. 481-494.
- Lagos, María Inés (1997): “Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit”. En: *Revista Chilena de Literatura*, 50, pp. 97-109.
- Le Goff, J[agues]/Chartier, R[oger]/Revel, J[agues] (eds.) ([1978] <sup>2</sup>1988): *La nouvelle histoire*. Bruxelles: Complexe.
- Mateo del Pino, Ángeles (2002): “Cuando lo que (des)une no es el amor sino el espanto (El discurso de la modernidad en la narrativa chilena actual: Andrea Maturana)”. En: *Texto Crítico*, 5, 10, pp. 187-202.
- Maturana, Andrea (1997): *El daño*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Joyce, James (1992): *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books.
- Proust, Marcel (1954): *Du côté de chez Swann. I*. Paris: Gallimard.
- Rössner, Michael (ed.) (2002): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Simonetti, Pablo (2004): *Madre que estás en los cielos*. Santiago de Chile: Planeta.
- Stanzel, Frank K. (2001): *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stenzel, Hartmut (2001): *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Toro, Alfonso de (1986): *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman: Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillet's La maison de rendez-vous*. Tübingen: Narr.
- (1992): “El productor ‘rizomórfico’ y el lector como ‘detective literario’: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizomadeconstrucción)”. En: Blüher, Karl Alfred/Toro, Alfonso de (eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 145-183.
- (2008a): “La comedia de la memoria: el infierno *franzesco* – radiografías – escritura – cuerpo – catarsis en *El desierto* de Carlos Franz”. En: *Taller de Letras*, 4, 3, pp. 131-151.
- (2008b): “Breves reflexiones del arte novelesco de Carlos Franz”. En: Haase, Jenny/Reinstädler, Janett/Schlünder, Susanne (eds.): *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid: Iberoamericana, pp. 629-640.